

La máquina fabuladora

Rosa Beltrán

Afirma Rosa Beltrán —La corte de los ilusos, La espera, El paraíso que fuimos— que para comprender el mundo es necesario ponerlo en una narración, valernos de esa forma antigua y peculiar para perpetuar la existencia. Narrar, fabular, contar y hacer que eso que se narra, que se fabula, que se cuenta sea la vida misma y guarde, al mismo tiempo, el misterio hasta el final. Dice la autora: “lo sorpresivo del cuento para mí, lo perdurable, está en su enigma”.

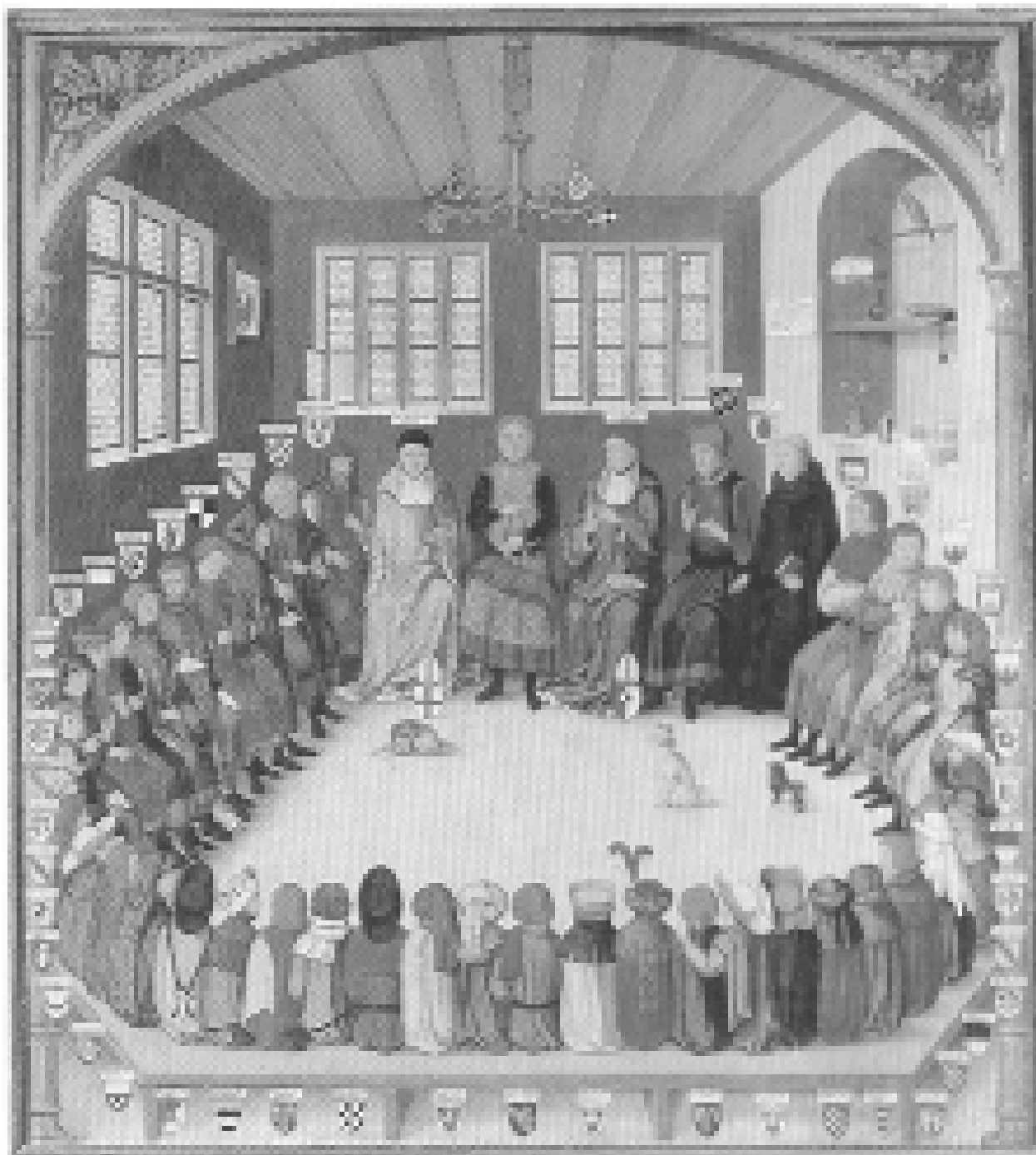
El cuento no es sólo una estructura narrativa, es el mecanismo más antiguo de sobrevivencia. El primer cuento del primer ser humano, sin duda, tuvo que ver con el espacio. Su trama debió ser algo así como: lo que hay adelante de mí, a mis costados, atrás de mí y a cinco pasos desde donde estoy. Fue necesario hacer esta narración como una forma indispensable para continuar vivos en la tierra. Saber dónde estábamos parados no era sólo una necesidad espacial. Aún antes de aquel supuesto autor anónimo que, luego de aprender a hacer fuego, se sentó frente a él a narrar a otros la primera historia, hubo un cuento que debió ser narrado por nosotros y para nosotros mismos, un cuento que fue una necesidad vital y un acto de defensa: ¿Quién soy? ¿Quién eres? ¿Qué hacemos aquí mientras fingimos estar a la espera? Algunos dicen que estas preguntas son el origen de la filosofía. Yo pienso que son el origen de la literatura.

Decir que no podríamos sobrevivir sin las historias es otra forma de insistir en lo que a su modo han dicho los antropólogos, los neurobiólogos y los lingüistas.

Que sin la posibilidad de poner el mundo en una narración no seríamos capaces de comprenderlo. Que necesitamos de esa forma antigua y peculiar para que la existencia se perpetúe.

Pero no fue suficiente con narrar los hechos tal y como eran. Un día aprendimos que nombrar el temor o la sed era un rasguño apenas, un intento de inmersión en las aguas hondas y complejas de lo real. Porque el temor básicamente era innombrable y la sed algo más amplio que una carencia por falta de agua. Pronto, el animal soñado fue el hecho real, verificable. Y el hombre soñado se hizo mito al ser llamado con un nombre, y religión al ser adorado y puesto en un altar. Hubo momentos, incluso, en que se hizo difícil distinguir a ese dios bestia de su inventor. Había nacido el cuento con la acepción que ahora le damos: ficción, fábula, relación de un hecho inventado, imaginado.

La ficción más grande, sin embargo, sigue estando en la propia definición de la palabra cuento. La de algunos diccionarios peca incluso de difamatoria. El de sinónimos e ideas afines de Julio de la Canal se refiere a



Duque Eberhard de Württemberg con sus consejeros, ca. 1400

cuento como: chisme, enredo, engaño, murmuración, lío, patraña, quimera, timo, estafa y desazón. Es decir: define al cuento como una falla, como una desviación de la razón. Todo lo contrario a lo que yo experimento cuando leo o escribo un cuento. Pero la mejor definición, sin duda, está en el *Corominas* para quien cuento es una “pieza de metal que se pone en el extremo inferior de las lanzas y bastones” según la acepción de 1599. Lo que viene a decir que “cuento” significó antiguamente “bastón” (1220) y “vara de lanza” (1330) y viene del latín *contus*, pértiga de barquero, fuste de lanza o de pica. La palabra contar, en cambio, viene de *computare*, calcular, hacer un recuento, y es tan antigua en castellano como la lengua misma, aunque hacia 1140 la “cuenta”, acción y efecto de contar, se refiriera, principalmente,

a “cada una de las bolitas del rosario que sirven para llevar la cuenta de las oraciones rezadas”. De modo que contar es otra forma de rezar, de hablar con un ser supremo, una forma de comunión o comunicación sagrada que eleva su condición de enredo o engaño por la mera condición de estar presentado en forma de cuento.

Llevar la cuenta de lo que nos ocurre y hacerlo en comunidad con otros llevó de la tradición oral al verso, que es el receptáculo natural de la memoria y el portavoz ideal de la imaginación. Versificar se volvió entonces sinónimo de fabular, de inventar. Los versos del romance se volvieron los cuentos de aventuras y la forma de la poesía confundió ficción y realidad a tal punto que en algunos países latinoamericanos aún se dice “no me hagas el verso” por no me hagas el cuento.

Pero no fue suficiente con narrar los hechos tal y como eran. Un día aprendimos que nombrar el temor o la sed era un rasguño apenas...

Para quien escribe, igual que para el lector de cuentos, es difícil saber dónde está el límite entre lo real y lo imaginado. Al menos, para mí, es cada vez más difícil saberlo. Las fronteras de nuestra percepción no son sino formas convencionales de dividir lo que quizá sea indivisible. Y es en el cuento donde los límites de esa convención se hacen más evidentes.

El neurofisiólogo Oliver Sacks puso de manifiesto la forma en que la percepción construye su propio mundo y la fragilidad con que puede cambiarnos el sentido de las cosas a través de, por ejemplo, una simple afección neurológica. Imaginen ustedes: un día un señor

se levanta, es un músico famoso, se da un baño, trata de vestirse como cada mañana, canturreando, y confunde a su mujer con un sombrero. Según los estudios del doctor Sacks esto se debe a una afección cerebral, un tumor que podría crecernos de un momento a otro a cualquiera... Pero ¿cuántas veces no hemos tomado a una persona por alguien más, por algo más, no digo a la propia mujer o al marido sino a cualquiera, a nosotros mismos, cuántas veces no nos hemos tomado al despertar, pongamos por caso, por un escarabajo? Y es esta intuición, esta conciencia de la frágil linde que nos separa de otros mundos la que impulsa a los cuentistas a dar

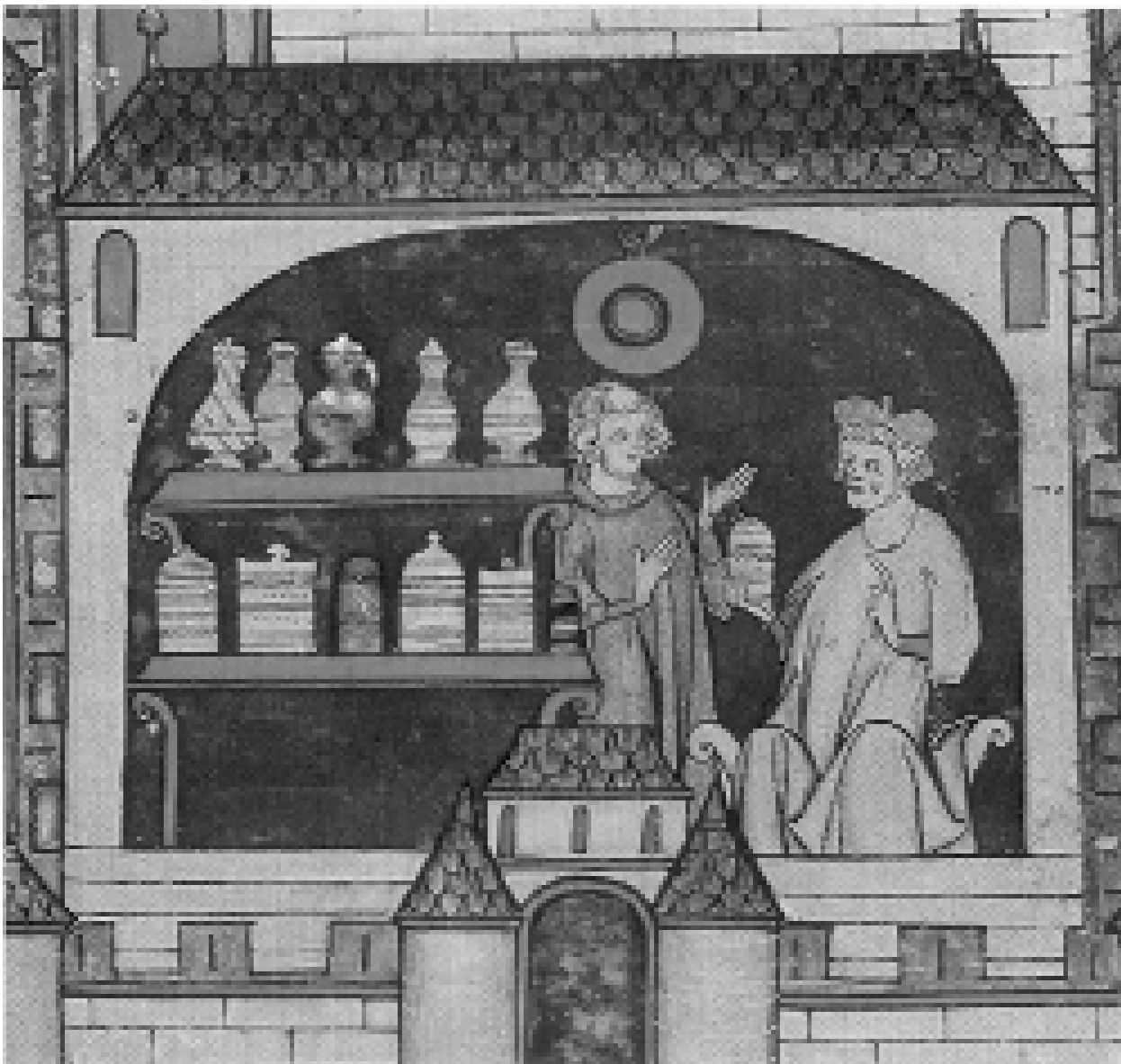


Ilustración italiana, ca. 1300



Miniatura de un manuscrito del *Romance de la Rosa*, siglo xiv

otra versión de los hechos, a dar su verdadera versión. Porque como dijo Shuan Tzu en su hermoso cuento del hombre que soñó que era una mariposa y al despertar no supo si era un hombre que había soñado ser una mariposa o si era la mariposa que soñaba que era un hombre, no hay forma de discernir entre la realidad pura y dura y la realidad de la imaginación que es parte de ella. Confieso que a mí la historia del hombre que una vez fuera de la órbita terrestre se asoma a una estrella y lo que ve desde su presente es algo que ocurrió en la era de los dinosaurios me parece un cuento. Y sin embargo es una ilustración de la teoría de la relatividad. Lo mismo me ocurre con la idea de que en una partícula minúscula llamada genoma está todo lo que soy, lo que he sido y aún aquello que por generaciones seguiré siendo. Por tanto, no estoy segura de que el cuento represente una posibilidad de separar lo real de lo ficticio. Eso sería tanto como decir que lo que soñamos y lo que imaginamos no es parte de lo real; que no es, de hecho, la realidad misma.

Discernir, separar, clasificar, he aquí los mecanismos que el hombre occidental ha elegido para tratar de

comprender un mundo que hasta hacía poco cabía en unas cuantas reglas y que, según la ciencia contemporánea, hoy se presenta caótico, discontinuo y lleno de ruido. A diferencia de la época positivista, el mundo hoy se presenta ajeno en su forma, a un modelo de orden, distante y distinto de cualquier posibilidad de mundo ordenado. Muy probablemente a esto se debe que el cuento posmoderno no tenga ya esa coraza, esa rígida forma a la que se ciñó o debió ceñirse en sus orígenes, desde la definición de E.A. Poe. Los cuentos de hoy no siempre tienen esa estructura doble, en paradoja, ni apuntan a un clímax, y muchos de ellos ni siquiera tienen un final sorpresa. Dos de las más grandes cuentistas vivas, una de ellas recientemente postulada para el premio Nobel, Margaret Atwood y Alice Munro, han escrito cuentos magistrales que atentan contra cualquier definición clásica del cuento.

No quiero decir con esto que el cuento como género haya perdido del todo esa especificidad que por años críticos y escritores se han ocupado de darle. Es posible que esa definición original haya ayudado a nuestra mente a construir, más que una forma de escribir, una forma

de leer. Es así como aún leemos los cuentos y la novela policíaca: para el final, esperando esa última línea. No estoy segura de que ésta sea la forma en que leemos, en cambio, las novelas. Nadie lee el *Quijote* para presenciar el episodio de su muerte.

Prueba de que leemos las novelas con otra actitud, una actitud prácticamente opuesta a la del cuento, es que ciertos novelistas del XIX pasaban las últimas páginas despidiéndose del lector, como si más que montarse en la flecha que se dirige al supuesto blanco del cuento, el lector se hubiera montado en un tren y hubiera emprendido un viaje y los personajes fueran ya parte de su familia y doliera dejarlos.

Todo lo anterior, en realidad, no es más que un camino indirecto para llegar a una duda. Una pregunta que me ha rondado durante mucho tiempo y que no había podido formular, hasta ahora: ¿En verdad distingue uno, cuando escribe, entre géneros literarios? No estoy tan segura. A mí, por ejemplo, me acaba de cre-

cer un cuento que estaba segura de terminar para una fecha precisa. Lo escribí pensando en la famosa diana a la que apunta la flecha y en un escenario más ligado a lo que Chesterton llama la lógica de la imaginación que a la psicología o la circunstancia real que lo había producido. Lo que me ocurrió fue lo siguiente: un día me llegaron para su presentación dos libros de distintas editoriales con un mensaje idéntico: ambos decían ser el libro más leído. Lo primero que hice fue preguntarme lo mismo que ustedes: ¿cómo podían dos libros distintos ser al mismo tiempo el libro más leído? Sin duda debía tratarse de un truco comercial. Pero ¿qué chiste habría tenido leer ese mensaje entonces? ¿Cómo se lee un libro sin tomar en cuenta todas y cada una de sus partes, sin considerar que un libro es todo lo que hay en él? Se me ocurrió leer el mensaje de modo literal, buscando su verdad oculta. ¿O no es ése el trabajo de un verdadero lector? ¿Encontrar la lógica particular de cada obra? Imaginé un mundo donde nadie lee pero en el



Juglar de la corte francesa, 1411



Ilustración de *Sachsenspiegel*, siglo XIII

que se publican miles de libros que se ostentan como el libro más leído. Y decidí escribir la historia de un presentador de libros que a través de un mecanismo pudiera probar que no se trataba de un truco mercadotécnico, sino que los libros que recibe podían ser y eran de hecho, al mismo tiempo, libros distintos y cada uno el libro más leído. Lo que empezó siendo una situación absurda en la triste tarea de un presentador de libros acabó por convertirse en una novela que es al mismo tiempo una reflexión de lo que es leer hoy, y una parodia de las novelas policíacas.

¿Por qué digo que se volvió una novela? Básicamente porque ningún editor estaría dispuesto a publicarla como cuento. Y estoy segura de que va a ser leída como novela. Como una novela que es una parodia de cierto tipo de novelas.

Un género por tanto, para mí, no determina un modo de escribir. Un género es básicamente un modo de leer una obra.

Pero hay mucho de injusto en eso de que un cuento deba leerse para el final, según el mandato fatídico. Que debemos leer un cuento a la espera de que la última línea nos sorprenda y, según cierta metáfora machista, encima de todo nos golpee, por *knock out*. Esta forma de leer tiene el defecto de que remite toda la expectativa a la última línea y vuelve casi accesorias las partes intermedias. Que era lo que opinaba Borges de las novelas policíacas, y de todas las novelas, en realidad: que les sobraban las partes intermedias. Yo en cambio coincidí con Ricardo Piglia en pensar que, al no hacer la distinción entre género policíaco y *thriller* o novela negra, Borges, que podía verlo todo sin ver, en este caso tuvo

su único momento de ceguera pues dejó de lado el hecho de que lo interesante en el *thriller* no está en el final, sino en la intriga.

En cambio, es de Borges la idea de que E.A. Poe es el responsable de haber construido un tipo de lector que lee para el final. La razón que daba Poe para leer de este modo es que no debía perderse el sentido de unidad, la impresión general del cuento. Otra razón es que la pureza de la más alta poesía no puede sostenerse a lo largo de muchas páginas y no se preserva en producciones cuya lectura no alcanza a hacerse de un tirón. Así que el cuento, como vemos, nace de una incapacidad. Una incapacidad en el creador (la de mantener un *tête a tête* con la musa por más de un tiempo determinado) y la incapacidad del lector que no puede lograr el sentido de unidad con sus distracciones. Lo que no está dicho aquí, pero queda implícito, es que la culpa de esta incapacidad está en la vida. Pues entre la novela y el lector lo que se entromete es la vida. Tener que dejar el libro para ir a nuestra cotidianidad contamina, según Poe, el sentido de lo escrito. Y este defecto es el típico defecto de la novela. En cambio el cuento, que debe leerse como cuando uno va al cine: de una sentada y olvidándose del ruido exterior que llamamos mundo, puede aún sustraerse de esa contaminación que es la vida.

Poe dice que “la novela se ve privada de la inmensa fuerza que se deriva de la totalidad”. Pero ¿qué es hoy la totalidad sino el fragmento? La aspiración de la novela de decirlo todo, de incluirlo todo, según Claudio Magris cae con el imperio austrohúngaro. Probablemente haya caído desde antes, desde el momento en



Ilustración de *Sachsenspiegel* de Eike von Repgow, siglo XIII

que un caballero andante intenta ver la totalidad como la suma de mundos posibles y su escudero no es capaz de ver más que molinos de viento. Lo que ha hecho Poe al decir que el cuento debe leerse para el último párrafo, acaso para la última línea es, en un sentido, invitarnos a leer con avidez, con atención. Aunque alguien más heideggeriano diría que nos invita a leer para la muerte.

Pero hay una promesa, una gran promesa en el hecho de saber que en el desenlace todo lo absurdo o lo disperso cobrará un sentido. El cuento, visto así, es la toma de conciencia de que los hechos de la vida (desordenada, discontinua, llena de ruido) tienen un sentido que tomará forma al final y será sorprendente.

Y no obstante, sigo resistiéndome a concebir el cuento como una narración *para* un final. Lo noto: ahí está la resistencia. Y es que pensarlo así lo reduce a un ámbito mecánico. Como si el mérito de un cuento estuviera en el mecanismo. Y no es así. Lo que nos queda de los mejores cuentos no es, nunca es, su mecanismo.

En *La carta robada*, por ejemplo, del propio Poe, lo que me queda es la idea del enigma, la pregunta. Por qué los seres humanos no somos capaces de ver lo que está ahí frente a nosotros, a simple vista. A qué procesos ex-

traños obedece nuestra ceguera ante lo obvio. Y por qué lo más obvio es siempre lo desconocido. Me doy cuenta, al paso de los años, de que así es como he leído este cuento. Y cada vez que me he visto obligada a reconocer una verdad que parecía estar siendo dicha a gritos, en vez de torturarme con la búsqueda de una razón a mi ceguera, me digo: “¡pero claro! ¿qué otra cosa podía esperar? ¡Si es como *La carta robada*!”. Y eso parece ser una explicación suficiente.

Lo sorprendente del cuento, para mí, lo perdurable, está en su enigma. Y observo que en los grandes cuentos que me han acompañado el enigma permanece, y su rumor inquietante no deja de oírse aún después de concluido el cuento, tras el desenlace. La lección de Poe, de Gólgol, de Katherine Mansfield, de Borges o de Carver es que lo importante del cuento no se explica nunca y que su enigma, que es su fuerza de atracción, no puede resolverse en el desenlace.

Es posible que el cuento, que ha variado tanto su estructura siga haciéndolo y como un virus mutante se adapte a la forma que la ciencia traza hoy para entender la vida. Lo que es indudable es que el corazón del cuento, su esencia, seguirá estando en esa inquietud, en el rostro oculto que, como Jano, muestra sólo a medias. **U**

La ficción más grande, sin embargo, sigue estando en la propia definición de la palabra cuento.